

El quinquenio dorado de la pintura cubana: 1940-1945

William Navarrete

SI TUVIÉRAMOS QUE ESCOGER EL PERÍODO MÁS PROLÍFICO de la pintura cubana tendríamos que contar con lo que prefiero llamar su «quinquenio dorado», una etapa que se inaugura con la década de 1940. Además de que en el plano político Cuba se dotaba de una Constitución ejemplar, las artes, y en específico las artes plásticas, comenzaron a gozar de un auge que hasta la fecha solo se había revelado por intermitencia y en contadas ocasiones.

La década ha cosechado los frutos de la creación, en 1937, del Estudio Libre de Pintura y Escultura, dirigido por Eduardo Abela, un pintor de la generación anterior. En el Estudio se desempeña la nueva generación de artistas (René Potocarrero, Jorge Arche, Rita Longa, Mariano Rodríguez) que hereda del movimiento artístico de 1927 o primera Vanguardia su franca antipatía por la atmósfera viciada de la Academia de San Alejandro. También contó, como preámbulo, con la fundación de las revistas *Verbum* (1937) y *Espuela de Plata* (1939-1941). Justamente en una de éstas, en *Verbum*, José Lezama Lima dedica un breve ensayo a la institución fundada por Abela. En él leemos: «‘Estudio Libre’ tendrá que enfrentarse con la anarquía de la sensibilidad que le arroja ‘San Alejandro’ y contra la posibilidad de cualquier romanticismo indiscreto que entre nosotros comporta lo libre y altanero»¹.

Los artistas que, por su originalidad y compromiso con las tendencias más contemporáneas —Mario Carreño, Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Wifredo Lam— despuntan, coinciden en La Habana, en este albor de

¹ José Lezama Lima, «Fundación de un Estudio Libre de Pintura y Escultura», en *Verbum* [Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho], año I, n.º. 1, (La Habana, junio de 1937), pp. 70-71.

década. Los tres primeros han entrado en contacto con el muralismo mexicano, se codean con los artistas de este movimiento, ya sea porque han tomado cursos en la Academia San Carlos de México, o porque han sacado provecho de las visitas a la capital cubana de pintores mexicanos, como fue el caso de David A. Siqueiros, en 1943.

En cuanto a Lam, después de diecisiete años de ausencia, período en que ha vivido en España primero, luego en Francia, regresa por primera vez a Cuba. El reencuentro de Lam con su tierra es al mismo tiempo el primer encuentro con la isla (y por extensión, con el Caribe) de lo más brillante de la crítica de arte e intelectualidad francesa del momento vinculadas al Surrealismo. En 1941, desde el puerto de Marsella, embarcan 300 intelectuales exilados (Claude Lévi-Strauss, André Breton, Pierre Mabilille, Victor Serge, Max-Pol Fouchet, entre otros) a bordo del *Capitaine Paul-Lemerle* rumbo a la isla de Martinica². En esta dependencia francesa de ultramar se produce el encuentro de Lam con el escritor martiniqueño Aimé Césaire, de quien ya había leído algunos poemas publicados en la revista *Tropiques*, fundada por Césaire y René Ménil. Siete meses después, Lam llega a La Habana, en donde ya estarán Pierre Loeb, Benjamin Péret, la escritora Mary Low —esposa de Brea—, Robert Altman —que había fundado junto a Samuel Feijóo la editorial Bruñidor— y otros galeristas y críticos franceses que han huido del antisemitismo y de la guerra. Ese mismo año llega, también procedente de Francia, en donde ha integrado el ejército, el rumano Sandú Darié; así como el escultor checo Bernard Reder, cuyo trabajo inspirará al cubano Ernesto Lozano. Es el momento en que Loeb realiza, en el Lyceum del Vedado, la primera exposición-venta de dibujos de Picasso en Cuba. A su regreso a Francia, publicará *Voyages à travers la peinture* (Ed. Bordas, 1946), un libro muy poco conocido y nunca impreso en Cuba en que aparecen las semblanzas de Wifredo Lam y Fidelio Ponce de León, escritas por este célebre galerista.

No ha de extrañarnos que la confluencia de personalidades de gran madurez intelectual y de artistas en La Habana permita la definición estilística de muchos de los pintores cubanos. A partir de este período, Wifredo Lam, por ejemplo, da con la clave que, en cuestiones estilísticas, lo colocará entre los artistas más admirados de su tiempo. Lam pinta *La jungla* y también *La silla*, sus dos cuadros más célebres, terminados en 1943. En adelante, las figuras representadas en el primero aparecerán constantemente, más o menos estilizadas, e incluso, trabajadas como motivo único de una tela, sometidas en ocasiones a alguna variación, en su trabajo posterior. Algo que no abandonará hasta su muerte, en 1982. El artista también ha trabado amistad con Lydia Cabrera, y gracias a este intercambio, la etnóloga traduce del francés *Cuadernos del retorno al país natal*, una obra de Césaire cuya edición en español es ilustrada por Lam.

² El relato de la penosa travesía, así como las anécdotas sobre la vida en el campo de concentración donde fueron alojados por el gobierno de Vichy tras la llegada a Martinica, aparecen descritos por Claude Lévi-Strauss en su libro *Tristes tropiques*, París, Ed. Plon, 1955.

Es el momento en que André Breton escribe el prefacio del catálogo de su exposición de 1942, en la Galería Pierre Matisse de Nueva York.

Para Lam el «quinquenio dorado» se concreta a partir de una breve visita a Haití, invitado por Pierre Mabille, director del Centro Cultural Francés de Port-au-Prince, en 1944. En la siguiente estancia, mucho más larga, en 1946, será testigo por vez primera de la «belleza salvaje» —así la definirá— de una ceremonia vudú. Lo que ha «destapado» en Lam el deseo de indagar en el primitivismo, en la magia, en el mundo preteológico y prototeísta, a través de su pintura, ha sido el regreso a Cuba. A pesar de que mucho se ha insistido en que esta venia le llegaba por influencias de su madrina, la santera Mantonica Wilson, Lam no manifestó durante su larga estancia en Europa —etapa de tanteos y balbuceos— particular interés por este tema. Su acercamiento a él se diluía entonces en la moda «africanista» o «negrista» que desde la célebre tela *Las señoritas de Aviñón* (1907), de Picasso, comienza a aflorar en los trabajos de no pocos artistas e intelectuales europeos. Es en Cuba, durante su primer viaje, cuando descubre las ceremonias de adivinación. En una entrevista publicada por Max-Pol Fouchet, Lam revela cómo el propio Pierre Loeb —quien no lograba obtener una visa para viajar a Estados Unidos—, fue conducido por Lydia Cabrera a la casa de un babalao. Después de que éste le tirara los caracoles, le pide a Loeb que traiga tres gallos, cuatro cocos, una escalera de mano y una cuerda. Loeb lo obedece, y días después del ritual, obtiene finalmente la deseada visa norteamericana.

También en este período Mariano comienza a desarrollar su tema de los gallos, *leitmotif*, en lo sucesivo, de su obra; y Portocarrero realiza los murales para las cárceles cubanas en donde enseñaba dibujo a los presos (1942), así como otro para la pequeña iglesia de Bauta (1942). Su célebre óleo *Interior del Cerro* data de 1943, con exagerado barroquismo de formas y colores, que delata más que el mesurado y contenido barroco colonial cubano, la apoteosis casi churrigueresca del mismo estilo en México. Poco importa ahora si, tanto los gallos de Mariano como los interiores recargados de Portocarrero, corresponden o no con el verdadero sentido de la identidad nacional tan buscada en ese tiempo. Lo esencial es que ambos artistas han llegado a la madurez plena justo en este período.

El otro pintor que adquiere su madurez en el umbral del «quinquenio» es Mario Carreño. En 1940, ha pintado *El nacimiento de las naciones americanas y Descubrimiento de las Antillas*. Si observamos con detenimiento la primera de estas telas, asistimos con extrañamiento a la tesis que el pintor ha deseado sugerir: la existencia anterior de un pueblo y de una infraestructura ciudadana, en el momento mismo en que se celebra mediante un remedo de misa la fundación de una villa. El presupuesto de Carreño es evidente: las naciones americanas «nacieron» tras un proceso de superposición física y espiritual a los pueblos precolombinos. O sea, no ha habido tal nacimiento, sino la sobrevivencia de una cultura anterior en medio de otras foráneas que la repelen, por una parte, y la integran, por otra. Lo curioso es que, Carreño no insinúa —como equivocadamente se puede suponer— que el nacimiento de las

naciones americanas se debe a la independencia o instauración de gobiernos republicanos en estas tierras del Nuevo Mundo, tras los procesos emancipadores. El ardid es aquí muy engañoso, y empezamos a sospechar que se trata de una camuflada tesis cuando observamos, en el primer plano, a una mujer desnuda con un niño en los brazos, que recuerda las representaciones paganas de temas cristianos y también la misteriosa composición del célebre óleo *La tempestad*, del pintor renacentista veneciano Giorgione. En el fondo de la misma tela coexisten las carabelas del «descubrimiento» con una representación del Manhattan neoyorkino, o sea, de la Babel de hierro, que es en este caso la mítica Babel de lenguas y culturas.

Carreño coloca a los pintores de esta época en muy ventajosa situación, gracias a su relación personal con María Luisa Gómez Mena. La acaudalada mecenas de los artistas de este período era propietaria de la galería de arte moderno El Prado, y promoverá la exposición cumbre del arte moderno cubano, realizada bajo el título *Pintura Cubana Moderna*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1944. En la exposición neoyorkina María Luisa se muestra reticente con respecto a la participación de Lam en ella y excluye, al parecer cortésmente, *La jungla* de la muestra. El pintor ha dicho después que se había negado a participar en una muestra que aparecía amparada por las instituciones oficiales —léase gubernamentales— de Cuba; sin mencionar que su decisión pudo ser influida por la hostilidad que su acento «castellano» y su afrancesamiento provocaron en los círculos culturales habaneros. Lam se oponía a un tipo de dominación cultural, foránea y europizante, pero reivindicaba —inconscientemente quizás— con su actitud y maneras, lo que justamente los pintores cubanos del período rechazaban, algo que dificultaba su reintegración en el medio. Intuitivo y sagaz, el pintor entendió que debía montar su estudio en campo aparte. Ironías del destino, o del talento, Lam es el que primero logra colocar de manera permanente una obra personal —la rechazada *Jungla*— en la célebre Meca del arte moderno mundial: el Museo Moderno de Nueva York. Y esto, no por reconocimiento del arte occidental a su trabajo en tanto que artista latinoamericano, sino como consecuencia de la implicación (y las relaciones) del pintor con las figuras cimeras del arte de vanguardia emergente en Europa y Estados Unidos, por encima de la innegable calidad de la obra.

Es justo notar que tanto la promoción del arte contemporáneo como la sobrevivencia de los artistas cubanos de este momento corría a cuentas de la iniciativa privada. Esta tendencia del mecenazgo se observaba ya desde finales del siglo XIX y principios del XX en que acaudalados individuos (Marta Abreu, por ejemplo) costeaban las becas y los viajes de muchos artistas cubanos en Europa. El crítico de arte Guy Pérez de Cisneros señala en un artículo publicado por la revista *Selecta* (La Habana, 7 de diciembre de 1937) que Estudio Libre nació porque «se le ocurrió [su fundación] a Eduardo Abela», hecho que «pasó, naturalmente, inadvertido a nuestra ‘crítica social’».

Las pomposas exposiciones organizadas por la Dirección de Cultura alcanzan su clímax en el período en cuestión. La primera de ellas, en 1941, con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de

Cooperación Intelectual, presidida por Antonio Bustamante y Sirvén, llevaba el título de *Exposición de Arte Cubano Contemporáneo*. Para ella se dispuso del Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional, sitio donde funciona el Senado y la Cámara de Representantes. El carácter oficial de la muestra influye en que la noción de «arte contemporáneo» fuese aplicada entonces a cualquier obra de artista activo sin importar su definición ni estilo, o sea, su «contemporaneidad». En esta gran exposición, auspiciada por los vocales de la comisión ejecutiva —Salvador Massip, Manuel Bisbé, Medardo Vitier, Fernando Ortiz, Luis A. Baralt, Luis Rodríguez Embil— y su presidente, Cosme de la Torriente, se exhibieron los trabajos de artistas de la primera vanguardia (Carlos Enríquez y Víctor Manuel, entre otros); de artistas intermedios como Amelia Peláez y Fidelio Ponce; de pintores verdaderamente contemporáneos como Ravenet, Portocarrero y Felipe Orlando; pero, también se expuso la obra de académicos de corte tan clásico como Esteban Valderrama (director durante muchos años de la Academia) y Antonio Rodríguez Morey; o de acuarelistas de excelente factura pero cuyo estilo era incuestionablemente decimonónico, como Luisa Fernández-Morrell³.

Seis años después, o sea en 1946, otra colosal muestra tiene lugar en el mismo recinto del Capitolio. En ésta salta a la vista que se ha sacrificado la idea de colocarla bajo la rúbrica de «arte contemporáneo». En efecto, aunque prologada por el director de Cultura del Gobierno de Ramón Grau y San Martín, Jesús M. Casagrán, la exposición se coloca bajo el título de *III Exposición Nacional de Pintura y Escultura*⁴. La variedad de artistas (no todos «nacionales» por cierto), tendencias y obras expuestas, coincide con la exposición de 1941, la sobrepasa incluso; solo que esta vez la pintura cubana ha atravesado su «quinquenio dorado» y ya no puede llamársele «contemporáneo» a semejante compendio de creación artística. En esta medida, la actividad febril de la iniciativa privada, de los emigrantes, críticos de arte y galeristas europeos en Cuba, ha fructificado. Uno de ellos, Sandú Darié, se naturaliza cubano en 1945.

Quiere esto decir que, de cualquier modo, en el seno del Ministerio y de las instituciones culturales vinculadas con el poder republicano, ciertas sutilezas, parafraseando a Pérez de Cisneros, «pasan naturalmente inadvertidas». Tampoco hay reticencia, por parte de los artistas, en participar en muestras que, para el caso de los que podían considerarse «contemporáneos», implicaban un reconocimiento de su enemigo jurado: la Academia —con todo lo retrogrado que ésta podía significar— y la política cultural del Gobierno. Se deduce, pues, que lo importante para muchos de ellos era «estar», no quedar excluido, en una carrera contrarreloj en pos del imprescindible reconocimiento oficial.

³ *Exposición de Arte Cubano Contemporáneo (con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual)*, Capitolio Nacional, Salón de los Pasos Perdidos, La Habana: Impreso por Úcar, García y Cía (Teniente Rey, 15), 1941.

⁴ *III Exposición Nacional de Pintura y Escultura*, [catálogo] Capitolio Nacional. Salón de los Pasos Perdidos, La Habana: 1946, [prólogo de Jesús M. Casagrán, director de Cultura].

Pero se infiere a su vez que tales reconocimientos eran esporádicos, por no decir raros, y que perder la ocasión de exhibir en una muestra patrocinada por el Ministerio equivalía a quedar en la incertidumbre de cuándo se volvería a presentar la próxima oportunidad.

A pesar de estos inconvenientes, a contrapelo incluso, el futuro áureo que pronosticaba el quinquenio de 1940-1945, y las pruebas palpables de renovación de la plástica durante él, no bastaban. El ideal estético cubano suele avanzar por senda divergente con respecto a la realidad política, y esto deben haberlo entendido de sobra los artistas plásticos de la segunda vanguardia, cuyo pragmatismo resulta hoy muy elocuente. Probablemente el único movimiento surgido en Cuba en este período, de verdadero empuje e independencia, haya sido la revista *Orígenes*. Fundada en la primavera de 1944, muy bien pudiera considerársele el colofón del «quinquenio». Su nacimiento arroja aún más brillo al período que es motivo de este enfoque, y Rodríguez Feo recuerda que uno de los nombres que se sugirió para la revista fue justamente el muy revelador de «Consagración de La Habana». Desde sus primeros números —1 y 2— aparecen sendas críticas sobre el arte de Portocarrero y de Mariano, realizadas por Guy Pérez Cisneros y José Rodríguez Feo, respectivamente. Harto conocidas son las dificultades económicas a las que se vio confrontado Lezama para sacar a la luz cada número; así como la importancia del capital personal de Rodríguez Feo en su publicación. Isloote a la deriva, pero muy bien anclado en el espíritu de renovación del quinquenio —desde el punto de vista de ciertas élites, por supuesto—, *Orígenes* es la prueba palpable del desentendimiento y la inadvertencia por parte de la cultura oficial, del verdadero proceso cultural que estaba teniendo lugar en la isla.

Puede esto significar que el quinquenio más fructífero de las artes plásticas cubanas durante el período republicano, nació del empeño de unos pocos, de los accidentes políticos en un plano internacional y quizás también de cierta atmósfera de estabilidad política que empezaba a respirarse en la isla después de la convulsa década del treinta. Habrá que extender un día, hacia el ámbito de las letras (momento en que Virgilio Piñera escribe su largo poema *La isla en peso*, 1943, bajo la influencia de la obra de Césaire que trae Lam a Cuba), la música (cuando la Filarmónica estaba dirigida por Eric Kleiber), el teatro (con la compañía de Louis Jouvet actuando en La Habana) y otras manifestaciones artísticas, el quehacer de un lustro que se revela, medio siglo después, como el pilar más sólido de la cultura cubana. Sirvan estas notas de pista para que las tintas corran.